

MARCELLO TOFFANELLO

Gli artisti a corte nella Ferrara del Quattrocento

1. Il Quattrocento rappresenta un momento cruciale in quel processo di “invenzione dell’arte” che ha portato alcuni artigiani – pittori, scultori e quei maestri di muratura che sempre più spesso sono chiamati architetti – a affrancarsi dalle pratiche di bottega e dall’organizzazione del lavoro imposta dalle corporazioni. Non vi è dubbio che tale sviluppo abbia avuto inizio e conosciuto i suoi momenti più alti a Firenze, Siena e Venezia. È invece ancora oggetto di dibattito quale sia stato il ruolo delle signorie italiane del primo Rinascimento in questo processo di emancipazione e in che misura l’impiego a corte abbia affrancato gli artisti dalla condizione di artigiani elevandone lo *status* sociale¹.

Alla metà del XV secolo l’organizzazione protezionistica del lavoro artigiano garantita dalle corporazioni – che regolamentavano la concorrenza fra botteghe e garantivano la qualità del prodotto finito imponendo l’adozione di tecniche tradizionali – entra in conflitto con le rinnovate esigenze artistiche degli ambienti di corte che richiedevano agli artisti una spettacolare rappresentazione di sé e del proprio potere secondo nuovi e sempre più complessi gusti culturali. Ancor più che per le grandi monarchie europee, l’investimento in quelle forme di artigianato di lusso che oggi chiamiamo arte costituiva infatti un fondamentale strumento di legittimazione per le piccole signorie italiane, i cui diritti di sovranità poggiavano spesso su fragilissime basi giuridiche. Attraverso l’esibizione di fasto il principe giustificava la sua autorità all’interno e all’esterno dello Stato e dimostrava quale fosse la sua capacità di investimento. La spesa suntuaria era inoltre una forma di redistribuzione della ricchezza che generava consenso popolare: la corte estense, ad esempio, rimetteva in circolazione il 70% delle sue entrate in forma di stipendi e acquisti di beni e servizi².

Alla fine del Quattrocento i trattatisti di parte aristocratica forniscono una giustificazione teorica del dispendio principesco riconducendolo ai concetti aristotelici di liberalità e magnificenza tratti dall’*Etica nicomachea*, intesi come prove della superiore dignità morale di un individuo e dunque del suo diritto a regnare. Particolarmente istruttivo riguardo al contesto ferrarese è il *De triumphis religionis* dedicato da Giovanni Sabadino degli Arienti a Ercole I d’Este nel 1497. Il trattato, che appartiene al genere encomiastico dello *speculum principis*, intende magnificare le virtù del duca: religiosità, magnanimità, forza, liberalità, magnificenza, fede, giustizia, prudenza,

¹ Sull’“invenzione dell’arte”: POMMIER (2006); sulle botteghe artistiche del Rinascimento, oltre al classico WACKERNAGEL (1938, 1994, 365-96), si vedano i saggi contenuti in CASSANELLI (1998). Per quanto riguarda l’artista di corte, alcune delle tesi sostenute da WARNKE (1985, 1993) sono state contestate in CAMPBELL (2002a).

² GUERZONI (2006, 158s.).

pazienza e fortuna. Se alla devozione del duca è dato un ruolo preminente fin dal titolo, quasi un terzo dell'intera opera è in realtà dedicato all'esaltazione della sua magnificenza, di cui si tratta nel quinto libro, intitolato *Del triumpho e dignità della magnificentia, in cui si ricorda le nuptie ducale et la gloria deli edificati templi e deli palaci, zardini e acrescimento dela bella città de Ferrara*.

Accanto alla costruzione e decorazione di sontuosi edifici, nel suo trattato Sabadino comprende per la prima volta fra gli atti di liberalità principesca anche l'offerta di banchetti, matrimoni, commedie, concerti, tornei, funerali e rappresentazioni sacre: momenti spettacolari della vita di corte che richiedevano il lavoro di molti artigiani/artisti per la creazione di vasellame, apparati effimeri, costumi, scenografie, bardature per cavalli e cavalieri e altro³.

2. Le nuove esigenze di rappresentazione del potere richiedono dunque l'impiego di un'ingente quantità di artefici che sempre più spesso ricevono pagamenti regolari da parte della corte. Per un artista accettare la condizione di cortigiano portava certamente diversi vantaggi: maggiore sicurezza economica, possibilità di realizzare opere grandiose, opportunità di promozione sociale, perfino una relativa indipendenza. Ciò valeva però esclusivamente per una ristretta minoranza di maestri che oggi più propriamente definiamo "artisti di corte".

Per i pittori, che più facilmente potevano raggiungere un certo grado di intimità col signore, tale ruolo corrispondeva all'ingresso nella cerchia dei *familiars* del principe, che, specie nel secolo successivo, sarebbe stato sempre più spesso sancito dal conferimento di un titolo nobiliare. Architetti e scultori erano penalizzati dal fatto di non poter svolgere la loro attività in contiguità col principe, ma avevano accesso a cariche di rilievo all'interno dell'amministrazione dello Stato, come quella di ingegnere di corte e soprintendente a fabbriche di particolare importanza, che faceva di loro degli imprenditori con notevoli possibilità di guadagno⁴.

L'assegnazione di uno stipendio comportava l'uscita dalla condizione di salariati *ad opera*, assimilata a quella servile, per avvicinarsi a quella di quanti praticavano un'arte liberale. La retribuzione di corte non era infatti legata a una quantità di lavoro, ma era una forma di riconoscimento da parte del principe della capacità e delle qualità individuali, dell'*ingenium*, dell'artista⁵. Lo stipendio garantiva un certo tenore di vita all'artista di corte, che spesso riceveva pagamenti a parte per opere di particolare importanza. Se entrava a far parte della cerchia più ristretta del principe (a Ferrara, i *salariati di bolletta*) egli godeva di particolari benefici: esenzione

³ Sul dibattito su liberalità e magnificenza in epoca antica e rinascimentale: GUERZONI (2006, 105-31); sull'importanza dell'ostentazione di *magnificentia* alla corte estense: GUNDERSHEIMER (1973, 1988); ROSENBERG (1974); TUOHY (1996); sul *De triumphis religionis*: GUNDERSHEIMER (1972).

⁴ WARNKE (1985, 1993, 3-14, 111-24, 155-60).

⁵ WARNKE (1985, 1993, 132-42). Importanti considerazioni di carattere storico, sociale ed economico sul progressivo affrancamento degli artisti dalla condizione di artigiani nel primo Rinascimento sono espresse in BOLOGNA (1972, in partic. cap. II) e CONTI (1979, in partic. 127-88).

dalle tasse, vitto e alloggio, spese di viaggio, forniture alimentari, doni di vario genere, fino a giungere all'investitura feudale di una casa o di un piccolo terreno come forma di rendita autonoma.

A un livello più basso gli artisti potevano essere inseriti nel ruolo degli *stipendiari* (dal 1480 circa, *stipendiati del soldo*), assieme ad altri professionisti regolarmente impiegati dalla corte: musicisti, buffoni, cuochi, falconieri, sarti, barbieri, etc.⁶.

Va però chiarito che per tutto il corso del Quattrocento, nella Ferrara estense come presso gli altri principati italiani, il ruolo di "artista di corte" non corrisponde a una posizione ben definita nell'*entourage* signorile, con determinati obblighi di lavoro e retribuzioni. Come già notava Leon Battista Alberti nei suoi *Libri della Famiglia*, la corte rinascimentale era un cosmo, un sistema di relazioni complesse nel quale al cortigiano era impossibile compiere un percorso ascendente rettilineo⁷. La formazione aurorale di un apparato burocratico simile a quello statale moderno si avrà solo nel secolo successivo, di conseguenza una carriera fatta di tappe successive entro una preordinata struttura burocratica non era possibile neppure in ambito amministrativo e tutto dipendeva dalla volontà del principe e dalla capacità individuale di guadagnarsi la sua benevolenza.

3. Per quanto riguarda la considerazione sociale goduta dagli artisti nella Ferrara del Quattrocento, va osservato che se gli umanisti della corte estense scrivono i primi componimenti in lode dei maggiori maestri come Pisanello, Angelo Maccagnino e Cosmè Tura, gli autori delle cronache cittadine, espressione degli strati intermedi della società ferrarese, dimostrano un totale disinteresse per l'intera categoria: anche quando ricordano la presentazione al pubblico di opere di grande rilievo come la scultura in terracotta della Vergine posta da Michele da Firenze sulla facciata della Cattedrale nel 1427 o i monumenti di piazza a Nicolò III e Borso d'Este realizzati da Nicolò Baroncelli e collaboratori alla metà del secolo o ancora l'enorme polittico Roverella di Cosmè Tura innalzato sull'altar maggiore della basilica di San Giorgio nel 1487, essi non ne menzionano mai l'autore⁸.

Perfino nel volume di Sabadino degli Arienti, così meticolosamente dedito alla descrizione degli splendori delle residenze estensi, non compare il nome di un architetto o di un pittore: pur magnificando e soffermandosi lungamente sulle *Storie di Psiche* dipinte pochi anni prima sulle pareti del «magno salotto» della villa di Belriguardo, Sabadino si limita ad osservare che esse erano «de mane de optimo pictore ferrariense».

⁶ Sulle forme di retribuzione degli artisti alla corte estense: GUERZONI (2006, 133-69), che per la verità descrive più la situazione nel Cinquecento che nel secolo di cui ci si occupa.

⁷ GRAFTON (2000, 2003, 272).

⁸ Sulle cronache cittadine del Quattrocento e l'appartenenza sociale dei loro autori: FOLIN (2001, 8-16).

Sappiamo da una lettera di Siviero Sivieri ad Eleonora d'Aragona che fu Ercole de' Roberti a fornire nel 1493 i disegni preparatori per il ciclo, ma nella sua missiva lo stesso segretario di Ercole I non riesce a nascondere il suo disappunto per il comportamento del duca, che invece di occuparsi del governo della città perdeva tempo a seguire il lavoro del pittore⁹. Nel giugno del 1491 Ugo Caleffini osserva pieno di sdegno nella sua cronaca che in un momento di difficoltà economica e sociale del ducato Ercole I «dà provisione a magistro Servadio depinctore [probabilmente Sperandio da Mantova, di cui si parlerà più oltre], suo archimisto, et falo triompare et vestire meglio del migliore zentilhommo de Ferrara»¹⁰.

Due anni dopo Caleffini racconta come Sebastiano Cestarelli, figlio di Filippo, discusso fattore generale di casa d'Este, avesse preso a pugni in faccia «Fino depictore» (quel Fino Marsigli che decorerà gran parte dei nuovi edifici della città rinascimentale) nella sede del Comune davanti al giudice dei Savi, solo perché gli aveva chiesto di essere pagato per aver dipinto una sua casa: «et cussì lo pagò; et altro non fu»¹¹. Insomma, mentre il duca Ercole, imitato dal figlio Alfonso, mostra di interessarsi in modo nuovo anche all'aspetto pratico del lavoro degli artisti, il resto della società ferrarese non sembra seguirli su questa strada¹².

4. Nelle pagine che seguono ci si propone di dar conto in modo sintetico delle forme d'impiego e di retribuzione degli artisti più costantemente attivi per la corte nel corso del Quattrocento cercando di trarne qualche indicazione – alla quale, per la verità, appare difficile dare valore generale – sul modo in cui ne veniva valutato il lavoro¹³.

L'«ingegnere del signore», che soprintendeva sia alle residenze della casa d'Este che alle opere di fortificazione e controllo delle acque dell'intero Stato, sembra essere il primo degli artieri di cui qui ci si occupa a ottenere una posizione stabile a corte. Nel 1376 Bartolino da Novara – il costruttore di Castel Vecchio a Ferrara e di diverse altre rocche sul territorio – riceve infatti in dono due case da Nicolò II d'Este, che lo definisce «suo ingegnere e familiare», ed è in seguito investito dal marchese e dai suoi successori di numerosi altri possedimenti a titolo feudale che gli garantiscono una rendita di tutto rispetto.

Nel 1428 Jacopo della Quercia, rispondendo da Bologna a una richiesta di informazioni da parte dell'Opera del Duomo di Siena sull'ingegnere militare Giovanni da Siena e sulla sua

⁹ Sul ciclo perduto e le testimonianze storiche che lo riguardano: GUNDERSHEIMER (1972, 62-5); GUNDERSHEIMER (1973, 1988, 101s.); FARINELLA (2007b, 83-5).

¹⁰ CALEFFINI (2006, 805).

¹¹ CALEFFINI (2006, 885s.).

¹² I documenti ci informano che, oltre ad avere scelto de' Roberti come compagno di bisbocce, il giovane don Alfonso pressava il pittore con frequenti richieste di opere. Attorno al 1524 Alfonso commissionò a Dosso Dossi il dipinto *Giove pittore di farfalle* (Cracovia, Castello del Wawel), vera e propria apologia non solo del mecenatismo principesco, ma soprattutto dell'attività manuale degli artisti, che il duca stesso praticava da dilettante (FARINELLA 2007a).

¹³ Per una trattazione più approfondita dell'argomento si rimanda a TOFFANELLO (2010).

eventuale disponibilità a ritornare a lavorare in patria, afferma che quest'ultimo «è a Ferrara chol Marchese e si li chompone un castello molto grande e forte drento la città [Castel Nuovo], e si li dà duchati 300 l'anno e le spese per 8 boche: e questo so di cierto: quando si venisse costà, di no penso, e non è maestro chola chazuola in mano, ma chonponitore e ingiengiero»¹⁴. I documenti d'archivio confermano che Giovanni era regolarmente stipendiato dalla corte, anche se il suo trattamento economico non sembra corrispondere esattamente alla rosea condizione descritta da Jacopo.

Dopo il maestro senese, per una ventina d'anni, il ruolo di ingegnere del signore fu tenuto da professionisti di diversa levatura e competenze, spesso forestieri, e, fra il 1460 e il 1471, da tre marangoni – vale a dire carpentieri – che avevano in precedenza partecipato alla costruzione delle maggiori opere civili e militari promosse dalla corte e ai lavori di manutenzione e restauro che esse richiedevano di frequente. In questo periodo i maestri a capo delle maggiori famiglie di *muradori* che perpetuavano la tradizione costruttiva locale – i del Cossa, i Brasavola e i dagli Ordini – più che a cariche di corte sembrano mirare a ottenere i più redditizi appalti pubblici (mura cittadine, ponti, pavimentazione di strade etc.) e la conduzione dei cantieri estensi, così da trasformarsi da lavoratori autonomi in imprenditori ai quali la committenza affidava la gestione di fabbriche complesse.¹⁵ Solo dal 1472 la carica di ingegnere è affidata a uno di questi capimastri, Pietro di Benvenuto degli Ordini, che è forse anche il primo a Ferrara a fregiarsi del titolo di «architectus» e a cui è possibile attribuire con certezza edifici di pregio ancora esistenti come palazzo Schifanoia e lo scalone monumentale del palazzo di Corte (Figg. 1 e 2).

In qualità di responsabile dell'ufficio delle Munizioni e Fabbriche, cui Borso attribuì attorno al 1465 il compito principale di soprintendere agli edifici estensi e alle fortificazioni della città e del contado, nella seconda metà del Quattrocento l'ingegnere del Signore assume anche compiti di direzione generale dei cantieri decorativi degli edifici, nonché della realizzazione di apparati effimeri in occasione di cerimonie, feste e spettacoli. Il potere di controllo sui cantieri da parte dell'ingegnere ducale – e per bilanciamento quello sulla rendicontazione delle spese per materiali e manodopera da parte del funzionario preposto – viene successivamente rafforzato dalla riforma dell'ufficio promossa da Ercole I d'Este nel 1475 in seguito all'emergere di una gestione che aveva lasciato troppo spazio a fenomeni di cattivo utilizzo e sottrazione delle risorse¹⁶.

¹⁴ La lettera è una delle testimonianze più spesso citate a prova della nuova dignità raggiunta dai maestri muratori e del lento cammino da essi compiuto nel corso del secolo nel passaggio dalla figura dell'operaio edile a quella dell'architetto progettista. È stata pubblicata per la prima volta in MILANESI (1854, 144).

¹⁵ Sui cantieri edili del Rinascimento: BERNARDI-VAQUERO PIÑERO (2007). Sugli ingegneri attivi alla corte estense fra Giovanni da Siena e Pietro dagli Ordini: TOFFANELLO (2010, 40-4).

¹⁶ ZEVİ (1960, 558-60).

Inutile dire quanto la carica di ingegnere ducale fosse oggetto di appetiti e di attacchi, anche fisici, durante un principato come quello di Ercole I, dedito ancor più dei suoi predecessori all'attività edilizia, e in particolare dopo il 1492, data di fondazione della Terra Nuova, oggi nota come Addizione Erculea, un progetto urbanistico che avrebbe dovuto portare al raddoppiamento delle dimensioni della città nel giro di pochi decenni. A coordinare gli ambiziosissimi progetti di Ercole I era stato chiamato, dopo la morte di Pietro di Benvenuto nel 1483, Biagio Rossetti, che di quest'ultimo era stato collaboratore e allievo.

Un fortunato studio di Bruno Zevi ha fatto di Rossetti il primo urbanista europeo e il principale ideatore dell'espansione rinascimentale di Ferrara. Dalla lettura delle fonti e dei documenti emerge piuttosto come Rossetti abbia messo a disposizione di Ercole I le sue capacità tecniche, artistiche e imprenditoriali, contribuendo assieme ad altri all'elaborazione e alla realizzazione dei progetti posti sulla carta dal duca stesso, assumendo di persona la direzione delle principali fabbriche e coordinando il lavoro dei maestri di muratura impegnati negli altri cantieri. L'uniformità stilistica degli edifici dell'Addizione, se certo non è opera di un unico autore, è anche frutto di questa regia¹⁷.

5. Il confronto fra le Tabelle 1 e 2 mostra che mentre la qualifica di ingegnere del signore per tutto il secolo corrisponde a un ruolo salariato ben definito a corte, in seguito collegato a un ufficio ducale, una simile posizione non esiste per gli altri artigiani¹⁸.

| | |
|----------------|---|
| 1422-1438 c.ca | Giovanni da Siena |
| 1438-1460 | Vari ingegneri di diversa levatura |
| 1460-1471 | Ingegneri-carpentieri: Rigone di Bonifacio, Pietro da Roncogallo, Santo Novellini |
| 1472-1483 | Pietro di Benvenuto dagli Ordini |
| 1483-1516 | Biagio Rossetti |

¹⁷ Su Biagio Rossetti e il ruolo da egli avuto nella progettazione e realizzazione degli edifici della Terra Nuova: ZEVİ (1960); ROSENBERG (1978 e 1997, 148-52); TUOHY (1996, 277-83); FOLIN (2003 e 2006, 130-47); per una sintesi: TOFFANELLO (2005, 71-82). GUERZONI (2002, 198 n. 23) nota che dopo la morte di Rossetti nel 1516 il ruolo di ingegnere di corte non fu più assegnato per una cinquantina d'anni, sostituito da incarichi affidati a diversi architetti.

¹⁸ Nella Tabella 2 nella colonna "Anni" sono riportate le date in cui il pagamento dello stipendio è documentato.

| <i>Tabella 2. Artisti salariati di corte (dal 1456)</i> | | |
|---|---------------------------------------|--------------------------------|
| Borso d'Este (1450-1471) | | |
| Qualifica | Nome | Anni |
| pittore | Angelo Maccagnino da Siena | 1452-1456 |
| pittore | Cosmè Tura | 1458-1462 |
| ingegnere | Rigone di Bonifacio | 1460-1465 |
| orefice, scultore e pittore | Sperandio da Mantova | 1452 (?), 1463-1464, 1466-1468 |
| ingegnere | Pietro da Roncogallo | 1465-1470 |
| pittore | Baldassarre Estense | 1469-1471 |
| ingegnere | Santo Novellino | 1470-1471 |
| Ercole I d'Este (1471-1505) | | |
| Qualifica | Nome | Anni |
| ingegnere | Santo Novellino | 1471-1472 |
| ingegnere | Pietro dagli Ordini | 1475, 1478 |
| arazzieri | Rubinetto di Francia e Giovanni Mille | Dal 1475/1476 (?) |
| pittore-portinaio-zimbello della duchessa | Bartolomeo Reverenza | 1478, 1485, 1494 |
| orefice | Franceschino dell'Argento da Cremona | 1479-1480, 1488-1489 |
| ingegnere | Biagio Rossetti | 1484-1515 |
| pittore | Ercole de' Roberti | 1487-1496 |
| ricamatore | Simonetto da Napoli | 1488 |
| tappezziere | Bernardino di Geminiano | dal 1490 |
| muratore (castaldo di Belriguardo) | Rinaldo Rinaldi | 1494, 1499, 1500, 1502 |

Nonostante dal 1456 le filze archivistiche siano relativamente complete, non si riescono a individuare sequenze altrettanto continue di retribuzioni ricorrenti assegnate a una particolare

categoria di artisti o – salvo rare eccezioni – a uno stesso maestro. La serie più lunga riguarda i pittori Angelo Maccagnino da Siena e Cosmè Tura, retribuiti dal 1452 al 1462 per un quinquennio ciascuno, con una breve interruzione dovuta alla morte del primo. In questo caso la posizione di stipendiato di corte era legata all'esecuzione del ciclo pittorico raffigurante le nove muse per lo studiolo di Belfiore, cominciata da Maccagnino nel 1447 per conto di Leonello d'Este e conclusa da Tura nel 1462 sotto Borso (Figg. 3 e 4)¹⁹.

Sia Angelo che Cosmè godevano di grande stima presso il pubblico colto degli umanisti e oltre allo stipendio mensile ricevevano il rimborso delle spese di affitto, dei materiali impiegati per il loro lavoro e doni personali da parte del principe, che rendono la loro condizione di «depintore del studio del Signore» molto vicina a quella che odiernamente si definisce di pittore di corte. Mentre Maccagnino dal 1447 alla morte nel 1456 sembra aver atteso unicamente al ciclo pittorico di Belfiore, Tura, terminate le tavole per lo studiolo riceve numerosi incarichi che spaziano dalla fornitura di disegni per arazzi, ricami e argenterie all'esecuzione dei ritratti ufficiali dei rampolli di casa d'Este (Figg. 5 e 6). Per il resto della vita Tura lavora per la corte in modo non esclusivo, accettando anche incarichi da altri committenti. Non possono infatti essere definiti stipendi i pagamenti di 15 lire mensili che Tura riceve dalle casse estensi nel 1469-1472 per la decorazione della cappella di Borso nella villa di Belriguardo con rilievi in stucco e dipinti a olio su muro. Secondo una formula consueta per lavori particolarmente impegnativi, il duca si era infatti impegnato per contratto a rifondere all'artista il costo dell'oro, dei colori e degli altri materiali necessari all'opera, ad assumersi le spese di vitto e alloggio del maestro e di due garzoni e a pagare a essi 15 lire al mese per il tempo massimo di cinque anni, entro il quale la decorazione della cappella doveva essere terminata. Il lavoro compiuto doveva infine essere stimato da Borso stesso o da esperti di sua fiducia, come in effetti avvenne, in modo da stabilirne il valore complessivo – per materiali impiegati e *manufactura* – e pagare al pittore quanto eventualmente gli fosse ancora dovuto²⁰.

L'altro pittore che durante il principato di Borso riceve un salario regolare per un triennio è Baldassarre Estense. Figlio illegittimo del marchese Nicolò III, come Leonello e Borso, Baldassarre nasce a Reggio nel 1432 e trascorre gli anni Sessanta in Lombardia al servizio della corte degli Sforza, dove si distingue per la sua opera di ritrattista. Tornato a Ferrara nel giugno del 1469, l'Estense fornisce probabilmente i modelli per le immagini di Borso e dei più intimi cortigiani ai

¹⁹ Sui dipinti per lo studiolo di Belfiore si vedano: NATALE (1991, 31-44) e le schede redatte da D. Benati, A. Bacchi, W. Tátrai e lo stesso M. Natale in MOTTOLA MOLFINO-NATALE (1991, *Catalogo* pp. 383-425); più recentemente: LOLLINI (2007, 244-7) e le schede dello stesso in NATALE (2007, 270-3). Sull'attività per la corte di Cosmè Tura: CAMPBELL (2002b); SYSON (2002); TOFFANELLO (2007).

²⁰ Il contratto e la stima del lavoro condotto a termine entro il 1472, eseguita dai pittori Baldassarre d'Este e Antonio Orsini, pubblicati da Adolfo Venturi nel 1885 sono ora trascritti in FRANCESCHINI (1993, doc. 1149 a); FRANCESCHINI (1995, doc. 1 c.).

frescanti impegnati nel salone dei Mesi a Schifanoia (Figg. 7 e 8). Dal novembre successivo riceve dalla corte uno stipendio mensile, derrate alimentari, doni di denaro e stoffe, esenzioni fiscali e un appartamento arredato nel palazzo estense del Paradiso. Alla morte di Borso nell'agosto del 1471 è cancellato dal ruolo degli stipendiati da Ercole I, appartenente al ramo legittimo del casato, ma per qualche anno conserva un alloggio in Castel Nuovo e il ruolo di ritrattista di corte, nelle cui vesti svolge piccoli incarichi diplomatici. Nel 1476 torna a Reggio con la carica di capitano della porta del castello di città, poi di nuovo a Ferrara dal 1498 al 1505 come capitano della porta di Castel Tedaldo, incarichi di natura puramente formale che gli garantiscono una rendita e l'esenzione da gabelle e dazi doganali per sé e per i figli, mentre di fatto continua ad esercitare il mestiere di pittore. Nonostante in vecchiaia Baldassarre si lamenti con il duca dell'esiguità e irregolarità della paga, corrisposta in moneta vile e in generi alimentari di cattiva qualità, i privilegi fiscali e lo stipendio di corte di cui gode per tutta la vita fanno di lui l'artista ferrarese più vicino alla condizione di *familiare* del duca, che tuttavia non gli viene mai attribuita espressamente e che forse è dovuta, oltre che alle sue innegabili capacità di artista, al suo legame di sangue con la casa regnante²¹.

Di fatto Ercole de' Roberti è il primo pittore al quale, dal 1487 al 1496, anno della sua morte, vengono attribuiti un ruolo stabile di stipendiato presso la corte estense e mansioni in tutto simili a quelle del pittore di corte modernamente inteso, cioè corrispondenti a quelle affidate ad Andrea Mantegna a Mantova.

Formatosi nell'ambito turiano dei maestri attivi a Schifanoia, attorno al 1470 Ercole segue Francesco del Cossa a Bologna, dove dà i suoi primi capolavori prima affiancando poi sostituendo il maestro alla morte di questi nel 1478. Tornato in patria alla fine del 1485, de' Roberti sostituisce nel ruolo di *designer* al servizio della corte un Tura anziano ma ancora nel pieno delle sue forze artistiche. Ercole assume un ruolo di direzione artistica delle maestranze impegnate nelle maggiori imprese decorative, quali la dipintura degli appartamenti della duchessa Eleonora d'Aragona e di don Alfonso d'Este nel Castello Estense e la realizzazione del corredo e degli apparati nuziali per Isabella e Beatrice d'Este e Anna Sforza, prima moglie di Alfonso (Fig. 9). Rimarchevole in tal senso è anche la sua attività di ideatore della decorazione scultorea di alcuni edifici privati dell'Addizione Erculea, delle due facciate e dei prospetti interni della chiesa di Santa Maria in Vado e di progettista dell'incompiuto monumento ad Ercole I che doveva sorgere al centro della piazza Nuova. Numerose sono le testimonianze dell'interesse per il suo lavoro da parte del duca e della sua familiarità con gli altri membri della casa d'Este: dalla partecipazione al corteo nuziale di Isabella, al

²¹ Su Baldassarre Estense: BUGANZA (2004-2005); FARINELLA (2007B); TOFFANELLO (2010, 71-6, 233-8).

viaggio a Roma e alle scorribande notturne con il giovane Alfonso, che gli costeranno l'allontanamento temporaneo dalla corte²².

6. Se dunque il ruolo di stipendiato pare almeno parzialmente corrispondere a quello di pittore di corte modernamente inteso, a essere definiti «depintori de la corte» nei documenti estensi non sono i maestri sopra nominati ma figure per noi oscure quali Gherardo da Vicenza, fra il 1464 e il 1472, e Giovanni Bianchini detto Trullo nel 1486. Con tutta evidenza tale qualifica designava gli artigiani impiegati più di frequente a corte: i registri di pagamento menzionano infatti anche un *muradore* e un *marangone* di corte, così come un *sogaro* (cordaio), un *finestraio*, uno *speziale* e così via. Assieme a tagliapietre e intagliatori essi facevano parte delle squadre costantemente impegnate nella manutenzione delle residenze principesche e nel rinnovamento della loro decorazione. Questi artigiani non godevano di alcuno dei *benefit* concessi ai membri della corte e ricevevano pagamenti con frequenza quasi settimanale che non assumono però la forma dello stipendio di corte, quanto quella del salario calcolato *ad opera* sul lavoro complessivo eseguito.

Pur essendo nota anche una loro attività come pittori di figura e disegnatori di cartoni per altri artigiani, l'attività prevalente di Gherardo e di Trullo era l'ornamento con decorazioni seriali delle residenze estensi, della nave ducale detta *bucintoro*, delle carrozze per dame, delle bandiere e degli altri manufatti prodotti per la corte. Ad essi era inoltre affidato l'importante compito di replicare con esattezza gli stemmi araldici della casa d'Este e gli emblemi personali dei principi che venivano posti su tutti gli edifici e gli oggetti di proprietà della dinastia.

Un caso leggermente diverso sembra essere quello di Giacomo Sagramoro, che già nel 1432 si fregia del titolo di «*pictor Illustris domini Marchionis*». Giunto a Ferrara probabilmente da Bologna sul finire del primo decennio del secolo, dal 1418 Sagramoro è costantemente documentato al servizio della corte, per la quale dipinge stendardi, cassoni e carte da gioco, ricevendone compensi considerevoli. Nel 1423 Nicolò III manifesta il suo favore per Sagramoro donandogli 100 lire perché fornisca di dote una figlia; dal 1435 al 1450 circa, probabilmente rispondendo a una domanda creata con l'apertura dei cantieri della villa di Belriguardo e della chiesa di Santa Maria degli Angeli, Sagramoro associa a sé i pittori Nicolò Panizzato e Simone di Paolo in quella che diventa la maggiore bottega cittadina attiva nella decorazione di edifici. Durante il principato di Leonello la bottega di Jacopo e compagni si occupa della decorazione di tutti gli oggetti in uso presso la corte – dalle carte da gioco ai manici di frusta per fantini – e fornisce ai maestri di altre arti i disegni per arazzi, ceramiche, apparati festivi e ogni tipo di arredo.

²² Sull'attività di Ercole a corte: SYSON (1999); MOLTENI (1995, 85-98).

Nonostante il fatto che in oltre quarant'anni di attività le notizie riguardanti opere di figura eseguite da Sagramoro si possano contare su una mano, rimane aperta la possibilità di attribuire su base documentaria a Giacomo e bottega gli affreschi staccati da palazzo Pendaglia (Fig. 10) e quelli ancora *in situ* nel monastero di Sant'Antonio in Polesine. In tal caso il ruolo a corte di Sagramoro troverebbe ragione nelle qualità artistiche dei dipinti, che si dimostrano aggiornati sul gusto del tardogotico internazionale secondo la declinazione datane da Giovanni da Modena e del bolognese Francesco Lula²³.

Se Sagramoro sembrerebbe aver avuto una posizione a corte più elevata di quella di Gherardo da Vicenza e Giovanni Bianchini, c'è tuttavia qualcosa che li accomuna: l'incarico ad essi affidato di dipingere il cimiero estense in cuoio bollito e dorato posto in cima all'asta che reggeva il palio dato in premio al vincitore della corsa di cavalli che si teneva ogni anno il giorno di san Giorgio (23 aprile). Se si pongono in serie i nomi degli autori incaricati della decorazione del cimiero del palio e degli altri premi delle gare che si tenevano il giorno di San Giovanni (24 giugno) e dell'Assunta (15 agosto), si ottiene la successione dei maggiori pittori decoratori al servizio degli Este, che i documenti talvolta definiscono «depintori de la Corte» (si veda la Tabella 3)²⁴.

Tabella 3. Pittori del cimiero di san Giorgio («depintori de la Corte»)

| | |
|-----------|--|
| 1433-1446 | Giacomo Sagramoro |
| 1447-1449 | non documentato |
| 1450 | Nicolò Panizzato |
| 1451 | Giacomo Turola |
| 1452 | Cosmè Tura |
| 1453-1457 | Giacomo Sagramoro |
| 1458-1473 | Gherardo da Vicenza |
| 1475-1490 | Giovanni Bianchini detto Trullo |
| 1491-1494 | non documentato (Nicoletto del Cuoco?) |

²³ Sul Maestro di Casa Pendaglia: A. Bacchi e D. Benati in BENATI (1988, 136-8).

²⁴ Su Gherardo, Trullo e gli altri maestri della decorazione a corte nel Quattrocento: TOFFANELLO (2010, 45-59).

| | |
|------------|---------------|
| 1495 | Pasquino |
| 1496, 1500 | Fino Marsigli |

È un vero peccato che manchino i dati relativi al 1447 e agli anni immediatamente successivi, perché in questa data avvengono fatti decisivi per l'attribuzione di commissioni e ruoli a corte: Nicolò Panizzato si distacca dalla bottega di Sagramoro e assume in proprio gli incarichi di corte in precedenza affidati all'ex socio; Giacomo Turola, conduttore di una bottega molto attiva nella decorazione pittorica degli edifici, stipula un accordo quinquennale con il fattore generale della Camera estense, con il quale si impegna a eseguire ornamenti di interni ed elementi architettonici, bandiere e altre tipologie di oggetti a prezzi decisamente concorrenziali; infine, nel novembre di quello stesso anno, Angelo Maccagnino è incaricato di dipingere il ciclo delle muse per Belfiore. Negli anni fra il 1450 e il 1452 vediamo infatti che l'incarico di dipingere il cimiero – e dunque, supponiamo, il ruolo di pittore decoratore a corte – passa da Panizzato a Turola al giovane Cosmè Tura, che di Turola era collaboratore, per poi essere nuovamente affidato a Sagramoro nel 1453 dopo la morte dei due concorrenti e la partenza di Cosmè per un probabile “viaggio di formazione”, al ritorno dal quale, nel 1456, sostituirà il defunto Maccagnino come pittore dello studiolo.

7. Se l'anziano Sagramoro dal 1453 riprende il ruolo di maggiore pittore-decoratore di corte, è però Maccagnino a essere definito «depintore dello Illustrissimo Signore nostro» in un documento dell'11 dicembre 1452²⁵. Si stabilisce probabilmente in quegli anni una divisione del lavoro destinata a durare nel tempo, secondo la quale al pittore stipendiato di corte sono affidate le opere che richiedono maggiori capacità artistiche (quell'*ingenium* per cui erano elogiati dagli umanisti), mentre ai «depintori de la Corte» sono affidate le opere di decorazione più ripetitive, non senza che i due siano chiamati a collaborare nel caso della realizzazione di apparati complessi come corredi matrimoniali o la fornitura di cartoni per paramenti ad arazzo.

Conviene soffermarsi sull'accordo stipulato nel 1447 con la Camera estense da Giacomo Turola in quanto è l'unico di questo tipo che ci sia pervenuto, anche se altri documenti di pagamento fanno riferimento a contratti simili stipulati fra artisti e fattori estensi. Il patto, redatto davanti a un notaio, aveva durata quinquennale e fissava prezzi decisamente ribassati per la decorazione seriale di oggetti come elementi di soffitti lignei (cantinelle, caselle e corniciotti), fregi su muro, cappe di camini e merlature (Figg. 11-13)²⁶. Per la dipintura di figure di santi entro tondi o

²⁵ FRANCESCHINI (1993, doc. 682 uu). Nello stesso periodo gli viene corrisposto il primo stipendio.

²⁶ Esempi di questi tipi di decorazioni si conservano soprattutto in Palazzo Schifanoia e Casa Romei.

su altri sfondi, vessilli su stoffa, casse e scrigni di ogni dimensione Turola chiedeva un terzo in meno rispetto a quanto solitamente pagato. Per parte sua la Camera si impegnava a corrispondere le spese di trasferta al pittore e ai suoi collaboratori abituali per opere da eseguire fuori città, a fornir loro i colori, l'oro in foglia e l'azzurro, il cui costo sarebbe stato detratto dal compenso stabilito a opera conclusa, e a pagare regolarmente ogni mese il lavoro svolto da Turola e compagni. Come si è visto, pur non avendo l'esclusiva per tale tipo di lavori, grazie a questo accordo Giacomo contende a Panizzato il ruolo di pittore-decoratore di corte²⁷.

La decorazione delle residenze estensi era solitamente un'opera collettiva che vedeva impegnate fianco a fianco le botteghe cittadine, coordinate da un maestro con compiti, se non proprio di coordinamento artistico, certamente di rendicontazione delle giornate di lavoro. In casi di particolare impellenza gli artigiani vengono "precettati" e posti al lavoro sotto la direzione di uno di loro. È quanto avviene nel maggio del 1452 in occasione della cerimonia di investitura di Borso a duca di Modena e Reggio da parte dell'imperatore Federico III, quando ventitré maestri pittori cittadini sono chiamati a decorare con colori preziosi (azzurro, cinabro, lacca rossa) e lamine d'oro e d'argento tre grandi stendardi e due sopravvesti da araldi di seta fine con le armi ducali. Due mesi dopo, nel luglio dello stesso anno, «tuti li depintori de Ferrara» sono nuovamente chiamati al lavoro con grande urgenza per dipingere le nuove armi ducali e le divise del principe su quadri di carta incollati al soffitto (Fig. 14) e sull'intera superficie delle pareti della camera di Borso nel palazzo di Corte. In entrambi i casi a dirigere i lavori è Andrea da Vicenza, padre di Gherardo, e i pittori sono pagati *ad opra*, cioè a giornata, dai 12 ai 4 soldi a seconda della loro qualifica e del tipo di lavoro svolto²⁸.

Tale sistema di organizzazione del lavoro non vigeva solo per opere di carattere eminentemente decorativo ma anche per la realizzazione di grandi cicli figurati come la già ricordata storia di Amore e Psiche che Ercole I d'Este fa dipingere a Belriguardo nel 1493 da «circha XV maistri et de li meiori de Ferrara» su disegni forniti da Ercole de' Roberti²⁹.

Il più noto esempio di ciclo pittorico condotto a più mani dai maestri dell'officina ferrarese è però quello dei Mesi nel salone di palazzo Schifanoia. Sappiamo da quel preziosissimo documento che è la lettera scritta da Francesco del Cossa a Borso il 25 marzo 1470, che in tale occasione tutti i pittori impegnati nell'opera furono pagati 10 soldi al piede quadrato (circa cm 40x40), indipendentemente dalla tecnica esecutiva e dalla qualità dei materiali impiegati e soprattutto senza tenere in alcun conto le capacità artistiche dimostrate da ciascun autore³⁰. Più ancora dell'entità del

²⁷ FRANCESCHINI (1993, doc. 592).

²⁸ FRANCESCHINI (1993, doc. 688 f, r).

²⁹ TUOHY (1996, 218s., 354, 358 n. 104).

³⁰ Per un commento alla lettera: ROSENBERG (1975).

compenso, corrispondente alla paga consueta di un *maestro depintore*, a offendere Cossa è il fatto che la sua opera sia giudicata secondo criteri puramente quantitativi anziché secondo un giudizio qualitativo. Sentendosi «tratato et judicato ed apparagonato al più tristo garzone de ferara» l'artista chiede al duca che il suo lavoro sia valutato con una stima o almeno di ricevere un dono «de gratia et benignitate» del principe, gratifiche che lo avrebbero tolto dalla condizione di pittore artigiano remunerato per quantità di lavoro per porlo in quello degli artisti – diremmo oggi – ricompensati per la loro opera d'ingegno. Come noto, il rifiuto opposto da Borso fa sì che Cossa abbandoni per sempre la corte estense, per stabilirsi definitivamente a Bologna, dove avrebbe trovato un ambiente più favorevole alle proprie aspirazioni.

8. Sperandio da Mantova è l'unico scultore ad essere stipendiato di corte, seppure con la qualifica di orefice. Figlio di un orafo romano, si trasferisce bambino da Mantova a Ferrara al seguito del padre; fra il 1445 e il 1463 si muove fra le due città e il ducato di Milano, sempre frequentando ambienti di corte; dal 1463 al 1468 è certamente a Ferrara al servizio di Borso, che oltre allo stipendio gli concede esenzioni fiscali, l'affitto di una casa e spese di viaggio. Purtroppo non abbiamo notizie sul tipo di opere che Sperandio – che i documenti dell'epoca menzionano anche come pittore – era chiamato a realizzare per i signori di Ferrara, ma dopo la morte di Borso nel 1471 egli cerca di ottenere una provvigione da Ercole I offrendogli i suoi servizi di medaglista, arte nella quale all'epoca aveva ben pochi rivali in Italia. Non pare che l'orefice mantovano sia stato confermato dal nuovo duca nel ruolo di stipendiato di corte; nel 1473 partecipa tuttavia alla decorazione dei carri trionfali per l'ingresso in città di Eleonora d'Aragona e realizza la medaglia nuziale della coppia ducale, mentre nel 1475 è incaricato di scolpire e dipingere due busti in marmo di Ercole I posti dai due lati dell'arco d'ingresso al parco di caccia ducale (Fig. 15). L'anno successivo viene nominato capitano della porta di San Romano, un incarico che evidentemente non lo doveva soddisfare, visto che nel 1477 lascia la città per entrare al servizio di Carlo Manfredi, signore di Faenza, per il quale si impegna a eseguire opere «de brongio, de marmoro, de tera, de disignj, di piombo, de piture, de orefisaria e generalmente de ogni altra cosa» in cambio di uno stipendio mensile di 8 lire, le spese di vitto per tre persone, la legna da ardere e l'affitto di una casa. Un anno dopo Sperandio è però già a Bologna, dove nel 1482 modella in terracotta il monumento a papa Alessandro V nella chiesa di San Francesco, per poi tornare a Ferrara dal 1491 al 1495 e trascorrere gli ultimi anni della sua vita fra Venezia e Mantova. Come si è già ricordato, è probabile che Sperandio sia quel «Servadio pittore» trattato con tutti gli onori dal duca Ercole I. A Ferrara lo scultore non lascia opere monumentali ma quasi tutte le sue medaglie datate sono state realizzate durante il suo secondo periodo in città, dal 1472 al 1475. In quegli anni Sperandio doveva contendere il ruolo di ritrattista

di corte a Baldassarre Estense e a Cosmè Tura, che pure eseguirono direttamente o fornirono modelli per medaglie raffiguranti membri della famiglia d'Este³¹.

Fra i primi artisti a percepire uno stipendio di corte vi sono gli arazzieri: Giacomo di Angelo di Francia già nel 1436, seguito da Pietro di Andrea di Fiandra (1441), Bernardino di Francia (1446-67), Giovanni Mille (Jehan Mille da Tournai) e la moglie Gimenta (1467-1490), fino a Bernardino (1490-1529), figlio del pittore Bongiovanni di Geminiano, il primo a non essere forestiero. Come rende evidente la qualifica di *rapezadori* e *tapezieri* attribuita loro dai documenti, il loro compito non era di tessere nuove opere, ma di restaurare e aver cura dei tessuti pregiati delle collezioni estensi. Assieme ad alcuni ricamatori e orefici essi erano infatti dipendenti dell'ufficio del Guardaroba, inflessibilmente retto dal maestro camerlengo, che aveva la responsabilità dei più preziosi beni mobili appartenenti alla corte. Quando lavorano per il Guardaroba arazzieri, ricamatori, miniatori, orefici e intagliatori ricevono spesso alloggio a corte e un laboratorio in Castel Vecchio o Castel Nuovo, ubicazione che assicurava loro maggior sicurezza e migliori condizioni di lavoro (oltre a consentire un maggior controllo della loro opera da parte del camerlengo)³².

Se impegnati nella lavorazione di apparati costituiti da diversi paramenti, gli arazzieri erano retribuiti "a piede quadro" secondo una tariffa prestabilita – da 1 a 2,5 ducati a seconda del pregio della lavorazione e dei materiali impiegati – comprensiva delle spese per le materie prime (lana, seta, filato d'oro e d'argento), che venivano loro anticipate. Considerati i tempi lunghi di pagamento da parte della corte, il fatto di ricevere il compenso alla consegna di ogni singolo pezzo, e non a fine opera, era fra le condizioni più richieste e più invidiabili. In modo non dissimile lavoravano i miniatori, che nel caso di opere di particolare impegno ricevevano un anticipo da scalare sui compensi successivi e venivano pagati alla consegna di ogni quinterno o foglio miniato, secondo accordi stipulati in precedenza³³.

L'orefice più lungamente attivo per la corte, Amadio da Milano, che fu ininterrottamente al servizio degli Este dal 1441 circa alla morte nel 1484, lavorava in un laboratorio in muratura fatto costruire appositamente per lui ed era compensato per la sua opera un tanto a oncia d'argento lavorata, secondo tariffe che variavano a seconda della complessità della lavorazione: in media si andava dai 4 soldi per oncia per fare tazze, scodelline, chiusure per cassette e altri semplici oggetti, agli 11-12 per bacili, ai 10-15 per borchie, fermagli e altre decorazioni per coperte di libri (Fig. 16), fino ai 16 soldi per oncia per vasi, boccali e altre argenterie da mostra. La tariffa comprendeva la

³¹ È possibile che fin dai tempi di Borso la posizione a corte di Sperandio, che attorno al 1450 era già artista ricercato presso le signorie del Nord Italia, fosse dovuta alle sue capacità di medagliasta-ritrattista che emergono così chiaramente dai documenti relativi agli anni di Ercole I. Per questo aspetto dell'opera di Sperandio si veda LLOYD (1987).

³² Sugli arazzieri attivi a Ferrara nel Quattrocento: FORTI GRAZZINI (1982, 16-59).

³³ Si veda la convenzione fra i miniatori Taddeo Crivelli e Franco de' Russi e il camerlengo Galeotto dell'Assassino per l'illustrazione della *Bibbia* di Borso in TONIOLO (1997, in partic. 297-319).

doratura dell'oggetto, quando richiesta, inclusa la spesa per il metallo prezioso che veniva in genere messo dall'orefice; l'argento era invece fornito dal Guardaroba oppure veniva rimborsato al prezzo di mercato sulla piazza di Ferrara. Per opere particolarmente elaborate, dorate e smaltate la manifattura veniva retribuita fra i 20 e i 25 soldi all'oncia d'argento lavorato, fino a giungere ai 50 soldi per oncia pagati ad Amadio per rifare per Borso una collana con la divisa smaltata del *paraduro* su disegno del miniatore Giorgio d'Alemagna. Nel caso di finiture di oggetti realizzati da altri artigiani o di pezzi unici quali sigilli e placche figurate o cimieri e smalti con le insegne estensi, esse venivano valutate singolarmente dal camerlengo, che spesso pagava la metà di quanto richiesto dall'artefice³⁴.

Anche l'arte dell'intaglio e dell'intarsio in legno fu tenuta in grande considerazione, in particolare durante i principati di Leonello e di Borso. Il modenese Arduino da Baiso, discendente da una celebre famiglia di *mastri lignari* e lui stesso uno dei più apprezzati artisti in questo campo, riceve da Leonello uno stipendio mensile di 56 lire, comprensivo dello stipendio per 4 garzoni, delle spese di affitto di una casa e della fornitura di grano, per gli anni (1441-1443) in cui è impegnato nella realizzazione degli armadi della sagrestia della chiesa di Santa Maria degli Angeli a Belfiore, luogo di sepoltura della dinastia estense e capolavoro, purtroppo distrutto, dell'architettura gotica ferrarese³⁵.

Arduino è impegnato in un'altra prestigiosissima commissione di corte, la *boiserie* dello studiolo di Belfiore, dal 1447/1448 al 1452, periodo durante il quale è di nuovo alloggiato a spese della corte e riceve pagamenti, che per qualche tempo assumono la forma di anticipi mensili di 16 lire, secondo l'usuale procedura già descritta. Accanto ad Arduino e alla sua bottega, che si occupava degli armadi e delle pannellature intarsiate dello studio, nel cantiere di Belfiore è impegnata anche un'altra compagnia di intagliatori costituita in un primo tempo da Biagio da Bologna, Leonardo e Simone d'Alemagna e soci, che dal marzo 1450 all'agosto 1451 realizzano il soffitto della camera ricevendo un salario mensile di 7 ducati d'oro (circa 17 lire) che si dividono in parti ineguali³⁶. Dal settembre 1451 al dicembre 1452 Leonardo dirige una bottega di cui fanno parte Giovanni d'Alemagna e Bartolomeo di Nicolò di Giovanni, cui si deve, fra l'altro, il pavimento in rovere³⁷. Leonardo in seguito percepisce una paga di 2 ducati e mezzo fino al settembre del 1453 per occuparsi, assieme a un garzone, di diversi lavori, fra i quali il montaggio

³⁴ TUOHY (1996, 230); FRANCESCHINI (1993, docc. 555 a, b, e; 663 a, c; 705 c; 728 b, d-h; 855 e; 861 m; 1063 f; App. 31s.). Su Amadio da Milano e i maestri del Guardaroba estense: TOFFANELLO (2010, 113-23).

³⁵ La parte di compenso corrisposta in denaro ad Arduino si aggirava intorno alle 20 lire mensili; gli furono inoltre concesse esenzioni da gabelle. Da quando, nel 1442, il modenese si assume anche l'incarico di intagliare l'armadio della sagrestia della Cattedrale di Ferrara l'affitto dell'alloggio è corrisposto dal Capitolo.

³⁶ 3 ducati a Biagio, 2,5 a Leonardo e 2 a Simone (FRANCESCHINI 1993, doc. 646 qq).

³⁷ All'interno della nuova società la paga mensile era così ripartita: 3,5 ducati a Leonardo, 3 a Giovanni e uno a Bartolomeo (FRANCESCHINI 1993, doc. 683 t).

delle ante alla struttura dello studiolo. Ancora diverso è il trattamento ricevuto dai giovani fratelli Lorenzo e Cristoforo da Lendinara, che lavorarono a Belfiore prima come assistenti di Arduino, e in seguito, dal 1450, come maestri in proprio ricevendo da Borso cospicue retribuzioni e i doni di stoffa per abiti e di una vigna nel loro paese natale. Ragione di tale apprezzamento da parte del duca potrebbe essere che attorno al 1455 i due lendinaresi abbiano per primi realizzato per lo studiolo vere e proprie tarsie prospettiche dando inizio alla diffusione del genere nella pianura padana³⁸.

9. Si vorrebbe concludere questa rassegna con qualche considerazione riassuntiva sull'entità degli stipendi elargiti dagli Estensi ai loro artisti (Tabella 4)³⁹.

| <i>Tabella 4. Stipendi percepiti dagli artisti e da altri cortigiani e funzionari della corte</i> | |
|---|--------------------------|
| Nome/qualifica | Lire mensili |
| ingegneri di corte (1460-1515) | 26 |
| Ercole de' Roberti, pittore | 20 |
| Arduino da Baiso, intagliatore | 20 (1440-1443)/16 (1450) |
| Angelo Maccagnino, pittore | 15 (?) |
| Sperandio da Mantova, orefice-scultore | 15 |
| Baldassarre Estense, pittore | 10 |
| Rubinetto di Francia e Giovanni Mille, arazzieri | 5/4 |
| Bernardino di Geminiano, tappeziere ducale | 4 |
| Bartolomeo Reverenza, pittore-portinaio | 4 |
| | |
| reddito degno di un gentiluomo | > 25 |
| stipendio medio personale di corte non nobile | 15 |
| 20 gg lavorativi di un maestro artigiano | 8-10 |

³⁸ La critica non concorda sulla presenza di figurazioni prospettiche nello studiolo: per un riassunto del dibattito si veda BAGATIN (2004, 114-6), cui si rimanda anche per la ricostruzione documentaria del procedere dei lavori allo studiolo di Belfiore (pp. 100-12). Sugli intagliatori al servizio della corte estense rimane fondamentale: MANNI (1986); per una sintesi: TOFFANELLO (2010, 202-12).

³⁹ Oltre che dai documenti raccolti in FRANCESCHINI (1993; 1995; 1997), i dati sono stati ricavati da GUNDERSHEIMER (1973, 1988, 113-8).

| | |
|--|-------|
| «chompagni del Signore» | 70 |
| scudieri | 22-30 |
| capo cancelleria estense | 50 |
| cancellieri/scrivani | 8-24 |
| Guarino da Verona, docente universitario | 36 |
| precettore di Ercole e Sigismondo d'Este | 5 |
| falconieri | 8-28 |
| cantanti e musicisti (esclusi maestri di particolare rilievo) | 10-20 |

È però bene precisare che i documenti non sempre permettono di determinare il loro esatto ammontare e che il pagamento in denaro era solo una parte della retribuzione ricevuta dai cortigiani, in larga parte costituita dall'offerta di vitto e alloggio, da forniture di derrate alimentari e legna da ardere e da doni in denaro, stoffe preziose e altro che variava di caso in caso per quantità e qualità. Quella di ingegnere ducale si conferma essere una posizione stabile a corte, retribuita con il ragguardevole compenso di 26 lire mensili, che rimane invariato dal 1460 alla morte di Biagio Rossetti e che probabilmente era legato al ruolo di responsabile dell'ufficio delle Munizioni e Fabbriche. Lo stipendio dei pittori varia fra le 10 lire percepite da Baldassarre Estense⁴⁰ (cui si aggiungevano però molte indennità) e le 20 di Ercole de' Roberti. A parte il caso di Bartolomeo Reverenza, detto Guanciarossa, pittore-portinaio e zimbello della corte personale di Eleonora d'Aragona, che riceveva 4 lire mensili, la media si attesta attorno alle 15 lire probabilmente percepite da Maccagnino e Tura in qualità di pittori dello studiolo e dallo scultore Sperandio.

Si tratta di un compenso perfettamente allineato a quelli solitamente attribuiti ai membri non nobili della corte e decisamente superiore al guadagno mensile di un maestro artigiano (senza contare che quest'ultimo non godeva di altre elargizioni). Siamo tuttavia lontani dai 15 ducati (circa 38 lire) offerti da Ludovico Gonzaga ad Andrea Mantegna, che rappresenterà, sotto diversi aspetti, il modello dell'artista di corte nel secolo successivo.

⁴⁰ Va notato che come capitano di castello di città Baldassarre percepisce invece 15 lire mensili, 5 in meno del falconiere di cui aveva preso il posto.

Marcello Toffanello

Università di Ferrara

Laboratorio TekneHub

quindi (dal 04.07.2012) Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici - Province
di Modena e Reggio Emilia

marcello.toffanello@unife.it, marcello.toffanello@beniculturali.it



Fig. 1. Pietro di Benvenuto dagli Ordini, Prospetto quattrocentesco di Palazzo Schifanoia, c. 1465-1667 (con successivi interventi Biagio Rossetti)



Fig. 2. Pietro di Benvenuto dagli Ordini, Scalone monumentale, 1479-1481, Ferrara, Palazzo Ducale



Fig. 3. Angelo Maccagnino (?), Cosmè Tura e collaboratore, *La musa Tersicore*, c. 1450-1453, 1458-1462 e 1477-1481, tempera su tavola, cm 117,5x81, Milano, Museo Poldi Pezzoli



Fig. 4. Cosmè Tura, *Una musa (Erato o Calliope ?)*, c. 1458-60; tempera e olio su tavola, cm 115x71, Londra, National Gallery

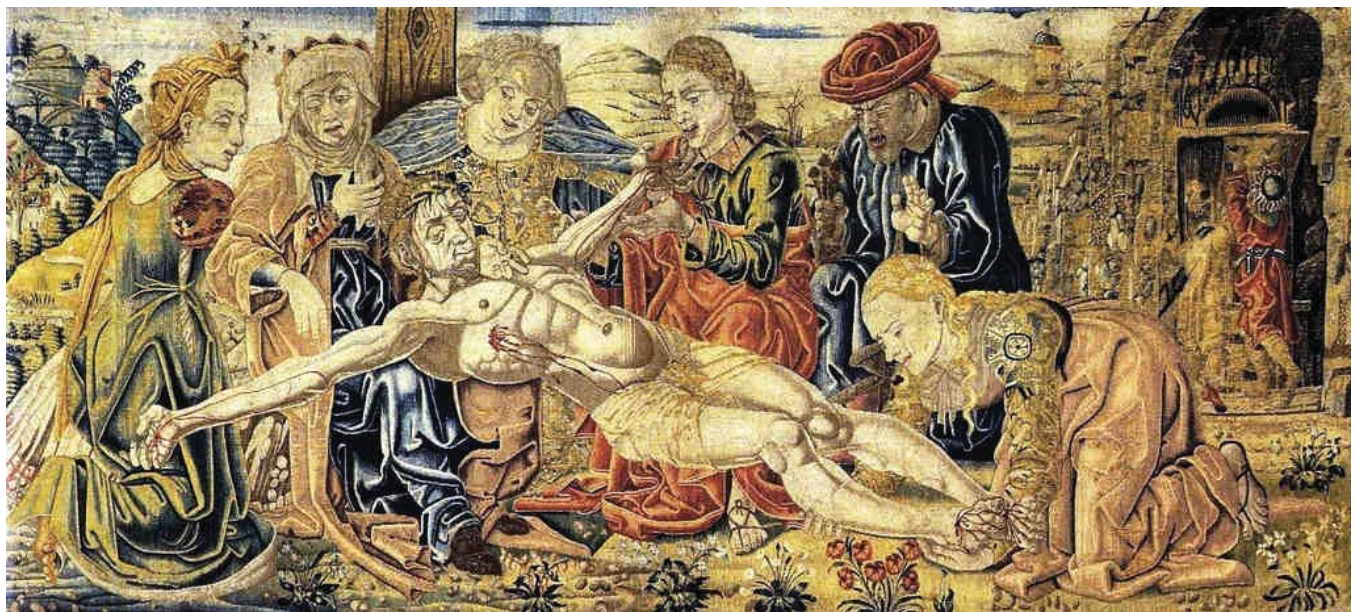


Fig. 5. Rubinetto di Francia, su cartone di Cosmè Tura, *Compianto su Cristo morto*, 1475, arazzo in lana, seta, oro e argento, cm 97x207, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza



Fig. 6. Miniature ferrarese, da modello di Cosmè Tura, *Ritratto di Eleonora d'Aragona*, 1478-1479, Miniatura su pergamena, mm 95x75, New York, The Pierpont Morgan Library



Fig. 7. Baldassarre Estense, *Ritratto di Borso d'Este*, c. 1469-1472; tempera su tela montata su tavola, cm 48x36, Milano, Castello Sforzesco, Museo Civico d'Arte Antica



Fig. 8. Francesco del Cossa (su modello di Baldassarre Estense?), *Ritratto di Borso a piedi di tre quarti*, 1469, affresco, Ferrara, Palazzo Schifanoia, Salone dei Mesi, particolare del registro inferiore del Mese di Marzo



Figg. 9a, b, c. a) Ercole de' Roberti, *Bruto e Porzia*, c. 1486-1490, olio su tavola, cm 48,5x34,5, Fort Worth, Kimbell Art Museum; b) Ercole de' Roberti, *La moglie di Asdrubale*, c. 1486-1490, olio su tavola, cm 47x30,5, Washington, National Gallery of Art; c) Ercole de' Roberti e Gian Francesco Maineri, *Lucrezia, Bruto e Collatino*, c. 1486-1490, olio su tavola, cm 48,5x35,5, Modena, Galleria Estense, serie di tavole raffiguranti eroine dell'antichità, probabilmente parte della decorazione di arredi eseguiti per Eleonora d'Aragona



Fig. 10. Maestro di Casa Pendaglia (Giacomo Sagramoro e bottega?), *La Madonna col Bambino fra i santi Sebastiano, Giacomo maggiore e Antonio abate*, c. 1425-1437, affresco trasportato su nuovo supporto, cm 190x268, Ferrara, Pinacoteca Nazionale



Fig. 11. Pittore ignoto, *Arma e cimiero di Giovanni Romei*, c. 1450-1455, affresco e tempera su muro, rilievi a stucco, Ferrara, Casa Romei, Sala delle Sibille, camino



Fig. 12. Merli dipinti del prospetto orientale (c. 1475-1500), ora nel sottotetto dell'ampliamento rossettiano del palazzo



Fig. 13. Pittore ferrarese, *Europa*, c. 1460-1480, tempera su tavola, Ferrara, Casa Romei, studiolo del secondo giardino, tramezza lignea

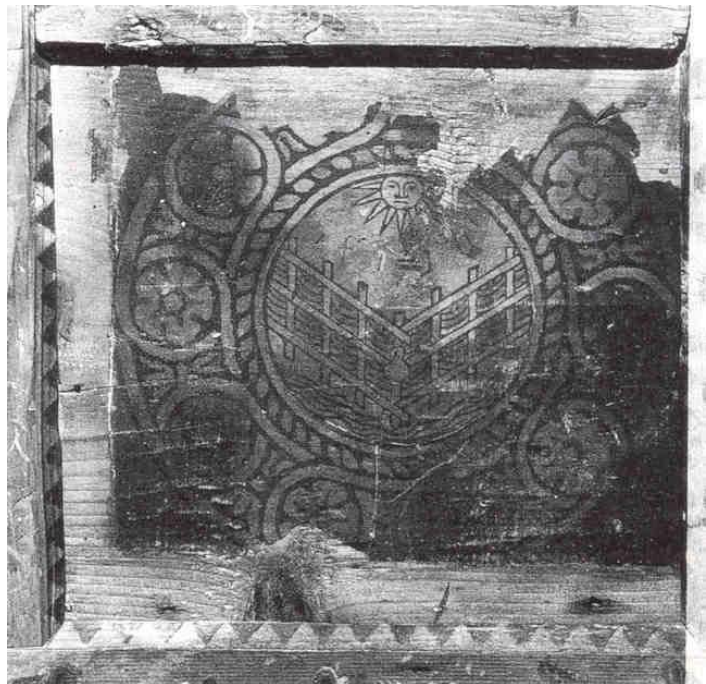


Fig. 14. Paraduro, impresa di Borso d'Este (1450-1471), carta dipinta incollata a legno; Ferrara, Palazzo Schifanoia, quadro del soffitto della stanza degli Uomini illustri



Fig. 15. Sperandio da Mantova, *Busto di Ercole I d'Este*, 1475, marmo, cm 58x38, Ferrara, Museo di Palazzo Schifanoia



Fig. 16. Legatura originale del *Messale* di Borso d'Este, con borchia e angolari in argento dorato attribuiti ad Amadio da Milano, Modena, Biblioteca Estense

Riferimenti bibliografici

BAGATIN 2004

Pier Luigi Bagatin, *Le pitture lignee di Lorenzo e Cristoforo da Lendinara*, Treviso, Antilia.

BENATI 1988

Daniele Benati (a cura di), *Il tempo di Nicolò III. Gli affreschi del Castello di Vignola e la pittura tardogotica nei domini estensi*, Catalogo della mostra, Vignola, Rocca, 1988, Modena, Panini.

BERNARDI-VAQUERO PIÑERO 2007

Philippe Bernardi, Manuel Vaquero Piñero, *I cantieri edili: idea e realtà*, in Philippe Braunstein-Luca Molà (a cura di), *Il Rinascimento italiano e l'Europa*, vol. III, *Produzione e tecniche*, Vicenza, Colla, 511-31.

BOLOGNA 1972

Ferdinando Bologna, *Dalle arti minori all'industrial design: storia di un'ideologia*, Bari, Laterza.

BUGANZA 2004-2005

Stefania Buganza, *Qualche considerazione sui primordi di Bramante in Lombardia*, «Nuovi studi» XI 69-103.

CALEFFINI 2006

Ugo Caleffini, *Croniche 1471-1494*, Serie Monumenti, vol. XVIII, Ferrara, Deputazione provinciale ferrarese di storia patria.

CAMPBELL 2002a

Stephen J. Campbell (ed.), *Artists at Court: Image-Making and Identity 1300-1550*, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 2002, Chicago, University of Chicago Press.

CAMPBELL 2002b

Stephen J. Campbell, *Cosmè Tura. Painting and Design in Renaissance Ferrara*, Catalogo della mostra, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 2002, a cura di A. Chong, Milan, Electa.

CASSANELLI 1998

Roberto Cassanelli (a cura di), *La bottega dell'artista tra Medioevo e Rinascimento*, Milano, Jaca Book.

CAVICCHIOLI 2002

Sonia Cavicchioli, *Amore e Psiche*, Milano, Maioli.

CONTI 1979

Alessandro Conti, *L'evoluzione dell'artista*, in *Storia dell'arte italiana. Parte prima: Materiali e problemi*, vol. II, *L'artista e il pubblico*, Torino, Einaudi, 117-263.

FARINELLA 2007a

Vincenzo Farinella, *Dipingere farfalle. Giove, Mercurio e la Virtù di Dosso Dossi: un elogio dell'otium e della pittura per Alfonso I d'Este*, Firenze, Polistampa.

FARINELLA 2007b

Vincenzo Farinella, *I pittori, gli umanisti, il committente: problemi di ruolo a Schifanoia*, in Salvatore Settis-Walter Cupperi (a cura di), *Il Palazzo Schifanoia a Ferrara*, vol. *Testi*, Modena, Franco Cosimo Panini, 83-141, 2 voll. (*Testi e Atlante*).

FOLIN 2001

Marco Folin, *Rinascimento estense. Politica, cultura, istituzioni di un antico Stato italiano*, Roma-Bari, Laterza.

FOLIN 2003

Marco Folin, *L'architettura e la città nel Quattrocento*, in Grazia Agostini-Jadranka Bentini-Andrea Emiliani (a cura di), *Un Rinascimento singolare. La corte degli Este a Ferrara*, Catalogo della mostra, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 2003-2004, Milano, Silvana, 73-85.

FOLIN 2006

Marco Folin, *Un ampliamento urbano della prima età moderna: l'Addizione Erculea di Ferrara*, in Id. (a cura di), *Sistole/diastole. Episodi di trasformazione urbana nell'Italia delle città*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti, 51-174.

FORTI GRAZZINI 1982

Nello Forti Grazzini, *L'arazzo ferrarese*, Milano, Electa.

FRANCESCHINI 1993

Adriano Franceschini, *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale. Testimonianze archivistiche*, parte I, *dal 1341 al 1471*, Ferrara-Roma, Corbo.

FRANCESCHINI 1995

Adriano Franceschini, *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale. Testimonianze archivistiche*, parte II, tomo I, *dal 1472 al 1492*, Ferrara-Roma, Corbo.

FRANCESCHINI 1997

Adriano Franceschini, *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale. Testimonianze archivistiche*, parte II, tomo II, *dal 1493 al 1516*, Ferrara-Roma, Corbo.

GRAFTON 2000 (2003)

Anthony Grafton, *Leon Battista Alberti. Master Builder of the Italian Renaissance*, New York, Hill & Wang (trad. it. *Leon Battista Alberti. Un genio universale*, Roma-Bari, Laterza, 2003).

GUERZONI 2002

Guido Guerzoni, *Ricadute occupazionali ed impatti economici della committenza artistica delle corti estensi tra Quattro e Cinquecento*, in Simonetta Cavaciocchi (a cura di), *Economia e arte*,

secc. XIII-XVIII, Atti della "Trentatreesima Settimana di Studi", Prato, Istituto internazionale di storia economica "F. Datini", 2000, Firenze, Le Monnier, 187-230.

GUERZONI 2006

Guido Guerzoni, *Apollo e Vulcano. I mercati artistici in Italia (1400-1700)*, Venezia, Marsilio.

GUNDERSHEIMER 1972

Werner L. Gundersheimer, *Art and Life at the Court of Ercole I d'Este: The De triumphis religionis of Giovanni Sabadino degli Arienti*, Geneva, Droz.

GUNDERSHEIMER 1973 (1988)

Werner L. Gundersheimer, *Ferrara. The Style of a Renaissance Despot*, Princeton, Princeton U.P. (trad. it. *Ferrara estense. Lo stile del potere*, Modena, Panini, 1988).

LLOYD 1987

Christopher Lloyd, *Reconsidering Sperandio*, in J. Graham Pollard (ed.), *Studies in the History of Art*, vol. 21, *Italian Medals*, Hannover-London, National Gallery of Art, Washington, 99-113.

LOLLINI 2007

Fabrizio Lollini, *La nascita di un nuovo linguaggio*, in Mauro Natale (a cura di), *Cosmè Tura e Francesco del Cossa. L'arte a Ferrara nell'età di Borso d'Este*, Catalogo della mostra, Ferrara, Palazzo dei Diamanti e Palazzo Schifanoia, Ferrara, Ferrara Arte, 241-7.

MANNI 1986

Graziano Manni, *Mobili in Emilia. Con un'indagine sulla civiltà dell'arredo alla corte degli Estensi*, Modena, Artioli.

MILANESI 1854

Gaetano Milanese, *Documenti per la storia dell'arte senese*, vol. II, Siena, Porri.

MOLTENI 1995

Monica Molteni, *Ercole de' Roberti*, Milano, Silvana.

MOTTOLA MOLFINO-NATALE 1991

Alessandra Mottola Molfino-Mauro Natale (a cura di), *Le muse e il principe. Arte di corte nel Rinascimento padano*, Catalogo della mostra, Milano, Museo Poldi Pezzoli, Milano, Panini, 2 voll. (*Saggi e Catalogo*).

NATALE 1991

Mauro Natale, *Lo studiolo di Belfiore: un cantiere ancora aperto*, in Alessandra Mottola Molfino-Mauro Natale (a cura di), *Le muse e il principe. Arte di corte nel Rinascimento padano*, Catalogo della mostra, Milano, Museo Poldi Pezzoli, Milano, Panini, 2 voll. (*Saggi e Catalogo*), 17-44 (*Catalogo*).

NATALE 2007

Mauro Natale (a cura di), *Cosmè Tura e Francesco del Cossa. L'arte a Ferrara nell'età di Borso d'Este*, Catalogo della mostra, Ferrara, Palazzo dei Diamanti e Palazzo Schifanoia, Ferrara, Ferrara Arte.

POMMIER 2006 (2007)

Édouard Pommier, *Comment l'art devient l'Art dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard (trad. it. *L'invenzione dell'arte nell'Italia del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 2007).

ROSENBERG 1974

Charles M. Rosenberg, *Art in Ferrara during the Reign of Borso d'Este (1450-1471): A Study in Court Patronage*, University of Michigan, Ph.D. Diss.

ROSENBERG 1975

Charles M. Rosenberg, *Francesco del Cossa's Letter Reconsidered*, «Musei Ferraresi» V 11-3.

ROSENBERG 1978

Charles M. Rosenberg, *The erculean Addition to Ferrara*, «The Early Renaissance» Acta V.

ROSENBERG 1997

Charles M. Rosenberg, *The Este Monuments and Urban Development in Renaissance Ferrara*, Cambridge, Cambridge U.P.

SYSON 1999

Luke Syson, *Ercole de' Roberti: the making of a court artist*, in Denise Allen-Luke Syson (eds.), *Ercole de' Roberti. The Renaissance in Ferrara*, Catalogo della mostra, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 1999, London, Burlington Magazine, v-xiv.

SYSON 2002

Luke Syson, *Tura and the "Minor Arts": The School of Ferrara*, in Stephen J. Campbell (ed.), *Cosmè Tura. Painting and Design in Renaissance Ferrara*, Catalogo della mostra, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 2002, a cura di Allan Chong, Milan, Electa, 31-70.

TONIOLO 1997

Federica Toniolo, *La Bibbia di Borso d'Este. Cortesia e magnificenza a Ferrara tra Tardogotico e Rinascimento*, in *La Bibbia di Borso d'Este. Commentario al codice*, vol. 2, Modena, Franco Cosimo Panini, 295-497.

TOFFANELLO 2005

Marcello Toffanello, *Ferrara. La città rinascimentale e il delta del Po*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.

TOFFANELLO 2007

Marcello Toffanello, *Cosmè Tura e l'arte di corte*, in Mauro Natale (a cura di), *Cosmè Tura e Francesco del Cossa. L'arte a Ferrara nell'età di Borso d'Este*, Catalogo della mostra, Ferrara, Palazzo dei Diamanti e Palazzo Schifanoia, Ferrara, Ferrara Arte, 283-89.

TOFFANELLO 2010

Marcello Toffanello, *Le arti a Ferrara nel Quattrocento. Gli artisti e la corte*, Ferrara, EdiSai.

TUOHY 1996

Thomas Tuohy, *Herculean Ferrara. Ercole I d'Este and the Invention of a Ducal Capital*, Cambridge, Cambridge U.P.

WACKERNAGEL 1938 (1994)

Martin Wackernagel, *Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance: Aufgaben und Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmarkt*, Leipzig, Seeman (trad. It. *Il mondo degli artisti nel Rinascimento Fiorentino. Committenti, botteghe e mercato dell'arte*, Roma, Carocci, 1994).

WARNKE 1985 (1993)

Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln, DuMont (trad. ingl. *The court artist. On the ancestry of modern artist*, Cambridge, Cambridge U.P., 1993).

ZEVI 1960

Bruno Zevi, *Biagio Rossetti, architetto ferrarese: il primo urbanista moderno europeo*, Torino, Einaudi.